

**QUÉ TRADUCIR Y EL PORQUÉ DE LO NO TRADUCIDO.
EL CASO PIRANDELLO**

Belén Hernández

(Universidad de Murcia)

“(Pirandello) famoso escritor italiano, tal vez único, que ha sabido encender, en la página y en la escena contemporáneas, la perplejidad metafísica de gran estilo”.
J. L. Borges (1927)

Resumen:

Qué traducir y el porqué de lo no traducido. El caso Pirandello.

Las modernas tendencias de teoría de la traducción exploran además del estudio filológico de los textos traducidos, otros aspectos poco estudiados hasta ahora que ayudan a determinar los factores sociológicos e históricos relacionados con la cultura de origen y la de destino. El repaso del contexto de traducción de las obras de Luigi Pirandello en España, especialmente de 1923 a 1936, pone de relieve la importancia de los ambientes políticos y culturales que fomentaron dichas traducciones. La propuesta del ejercicio de crítica de la traducción, además de profundizar la investigación en el campo de la literatura comparada, puede dar respuesta a preguntas como qué se ha traducido y por qué no se han traducido determinadas obras a lo largo de la historia.

Palabras clave: Traducción, recepción literaria, literatura comparada, Luigi Pirandello, Chabas, Cansinos, Azzati.

What gets translated and the reasons behind untranslated works. Pirandello's case.

In addition to the philologic analysis of translated texts, modern trends in theory of translation explore other aspects not so well studied. These contribute to establish sociological and historical factors related to both native and target cultures. Reviewing the context of the translations of Luigi Pirandello's works in Spain, specially those undertaken from 1923 to 1936, highlights the importance of the political and cultural environment in which they were carried out. The proposal of translation criticism, besides deepening research in Comparative Literature, is to answer questions such as what has been translated and why some works have not been translated through history.

La memoria cultural, según el pensamiento de Aleida Assmann, se puede definir como el principio *monumental* de la cultura, sustentada en la interacción entre las condiciones espaciales y temporales, sin las cuales no es posible la sedimentación que la convierte en patrimonio colectivo¹. En este

¹ ASSMANN, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck, 1999; trad. it.: *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

sentido el texto literario se convierte en un archivo portador de la memoria individual o generacional; mas tarde, a medida que éste sobrevive al tiempo, comienza a formar parte de una determinada cultura puesto que se liga a valores consolidados a través de los años. Sin embargo, existe la amenaza del olvido de una parte de los factores complejos que articulan la memoria como continuidad y, si esto ocurre, se produce como consecuencia una discontinuidad en la memoria cultural, como si se hubiesen borrado series de datos alrededor de la obra artística.

Este fenómeno se da con frecuencia en el interior de una cultura, pero cuando el texto se trasvasa de un espacio a otro -de un país a otro, de una lengua a otra- con el agravante de que la operación se realiza en circunstancias temporales distintas a las del texto original, como es el caso de la traducción de obras de la primera mitad del siglo XX, entonces los factores que pueden influir en una pérdida de memoria son mucho más numerosos.

La literatura traducida, según las tendencias actuales de la teoría de la traducción, desarrolladas a partir del concepto de "polisistema cultural" acuñado por Itamar Even-Zohar², forman una parte importante de la cultura receptora. La relación entre la literatura traducida y el polisistema literario será dinámica y variable en dependencia de las circunstancias específicas que operan dentro del sistema. Así pues, es urgente observar la manera de

² EVEN-ZOHAR, I., "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", en *Poetics Today*, 11,1, 1990, págs. 45-51. El autor plantea además que la relación entre la literatura traducida -como sistema en sí mismo- y el polisistema literario en su conjunto es dinámica, y no puede ser categorizada como primaria o secundaria, sino que es variable, pues depende de las circunstancias específicas que operan en el interior del polisistema literario. Even-Zohar considera importante analizar estas relaciones atendiendo a dos cuestiones básicas: 1) cómo selecciona la cultura receptora los textos traducidos; 2) cómo los textos traducidos adoptan ciertas normas y funciones (es decir, su utilización del repertorio literario) como resultado de su relación con otros sistemas. Afirma Even-Zohar: "*In other words, I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within.*" (ib. pág. 46). La literatura traducida es incluso un modo de elaborar un nuevo repertorio, concepto que en la teoría de Even-Zohar queda definido como el conjunto de leyes y elementos que gobiernan la producción de los textos y que varían en diferentes períodos y culturas. Así, el estudioso postula que la traducción, como fuerza moldeadora, tiene una función primaria, innovadora, que cristaliza en la creación de nuevos modelos y estilos; y otra secundaria, más conservadora, que deviene en la reafirmación de géneros y estilos ya existentes. El hecho de que la literatura traducida ocupe una posición central o periférica, en conexión con repertorios innovadores (primarios) o conservadores (secundarios), no es algo predefinido, sino que depende de la ordenación del polisistema en cuestión. No obstante, generalmente, en literaturas "jóvenes", con sistemas literarios "débiles", la traducción se situaría en el centro del sistema literario, participando activamente en la configuración (primaria) de ese centro. En cambio, en sociedades con una fuerte tradición artística, la traducción ocuparía una posición más periférica, utilizando modelos secundarios.

funcionar de la literatura traducida en la lengua y la cultura meta, en especial aquellos periodos que -como sucede con textos del siglo pasado- están desdibujando sus referencias sociológicas y políticas a gran velocidad.

Este es el caso que expondré seguidamente. El ejemplo es significativo porque se trata de un escritor prestigioso, traducido y curiosamente olvidado por los lectores de las últimas generaciones en España, en contraste con el interés que mantiene viva su memoria sobre todo en los países de cultura anglosajona.

En efecto, la literatura traducida de Luigi Pirandello en España ha estado condicionada por factores sociales, culturales e ideológicos, además de los estrictamente literarios. Al observar las fechas de las traducciones de sus obras -la mayoría realizadas en los años veinte por traductores catalanes y no reeditadas después- y también los títulos elegidos, entre los cuales se advierten vistosas lagunas, sobre todo en lo referido a los ensayos y narrativa experimental, se advierte una lectura parcial determinada por aspectos sociológicos y manipulaciones ideológicas³.

Por tanto, dichos factores, como demuestra la fortuna de Pirandello en España, deberán ser considerados y estudiados por la historia de la traductología, ya que en gran medida son responsables de qué obras se traducen en un determinado periodo y por qué no son traducidas otras. Es decir, son responsables de la construcción de los *monumentos* culturales que compartiremos todos en el futuro.

I. TRADUCCIONES EN VIDA DEL AUTOR

La recepción de la obra pirandelliana en España, comienza a partir de 1923, con el estreno en Barcelona de *Sei personaggi in cerca d´autore*, el 7 de diciembre⁴. En México el texto había sido traducido dos años antes, en

³ Véase a propósito de las teorías de la traducción como actividad manipuladora BASSNETT, S.- LEFEVERE, A. (eds.), *Translation, History and Culture*. Londres/Nueva York, Pinter Publishers, 1990. La traducción española del volumen de Bassnett y Lefevere: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. M^a Carmen África VIDAL y Román ÁLVAREZ (trads.). Salamanca: Ediciones Colegio de España. Biblioteca de Traducción, 1997. A propósito de la visibilidad del traductor cfr. VENUTI, L., *The Translator´s Invisibility*. London/ New York, Routledge, 1995.

⁴ Con motivo del estreno en España, F. Vela escribe un artículo sobre el teatro de Pirandello, acompañado de la traducción de una narración breve del escritor, titulada "La tragedia de un personaje", aparecido en la *Revista de Occidente*, n^o7, III,, enero de 1924, págs. 114-119.

1921, por Gustavo Villatoro y se había representado en Argentina por la compañía Nicodemi en agosto de 1922. En la península ibérica con anterioridad se había realizado una traducción de *La bambola*, ya en 1920, con ocasión de su puesta en escena en el teatro La Latina de Madrid. Hasta esas fechas no se habían realizado traducciones, ni por otra parte era conocido en los ámbitos literarios europeos, no olvidemos que la entrada en España es un efecto de la difusión del teatro de Pirandello en el extranjero, a través de los montajes de su compañía teatral, con la que viajaba el escritor a partir de 1924. Meses antes se había representado la obra en París, Cracovia, Praga, Ámsterdam y Varsovia.

Ese mismo año de 1923, el propio Miguel de Unamuno, uno de los pocos intelectuales españoles que demuestra un continuado interés por la cultura italiana de su tiempo, advierte que en 1917, la última vez que había visitado Italia, nadie le había hablado de Pirandello, y que han sido las comparaciones entre su novela *Niebla* y *Sei Personaggi in cerca d'autore* las que han despertado su curiosidad por Pirandello, que había empezado a conocer parcialmente y por referencias⁵. En el mismo periódico, Américo Castro publica en 1924 el famoso artículo "Cervantes y Pirandello", donde el hispanista analiza los personajes pirandellianos proponiendo a Cervantes como sustrato cultural, una tesis que tuvo posteriormente gran fortuna.

En 1924 Pirandello pronuncia una conferencia en el Teatro Romea de Barcelona, después de su gira por Estados Unidos, donde había representado con éxito y se había publicado su novela *Il fu Mattia Pascal*. De todo ello se desprende que la difusión del teatro pirandelliano fue decisiva para la edición en el extranjero del resto de sus obras.

Otra noticia de la fortuna del escritor siciliano en España, como dramaturgo, la proporciona en 1928 Gómez Baquero:

Pirandello no era completamente desconocido en España. Algunas revistas modernas muy atentas al movimiento literario extranjero, como 'La pluma' y 'España', ya difuntas, porque las revistas en España

⁵ Cfr. FRANCO, A., "El Teatro de Unamuno", en *Insula*, Madrid, 1971, págs. 190 y sgtes. Para una bibliografía sobre la relación entre Pirandello y Unamuno véase el libro de GONZÁLEZ MARTÍN, V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno, O.c.*. También HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B., *Ensayo literario en Ortega y Gasset y Luigi Pirandello*, Tesis doctorales, Universidad de Murcia, 1997.

suelen durar lo que las verduras de las eras, habían publicado noticias y críticas de sus obras.⁶

Las primeras traducciones en lengua castellana, hasta la muerte del autor se suceden por este orden:

CRONOLOGÍA DE LAS TRADUCCIONES DE OBRAS DE PIRANDELLO HASTA 1936:

- 1923

Seis personajes en busca de autor, Trad. Felix Azzati, Valencia, Sempere, 2º ed. 1926.

Cuando estaba loco. Un caballo en la luna, Valencia, Sempere (fecha aproximada).

Y mañana, lunes, Trad. Miguel Jimenez Equino, Valencia, Sempere (fecha aprox).

El turno, Trad. Luis Terán, Valencia, Sempere (fecha aprox).

El carnaval de los muertos, Trad. Adela Carbone, Valencia, Sempere (fecha aprox).

- 1924

La razón de los demás, Trad. Francisco Gómez Hidalgo, Madrid, Teatro Cómico, 21 de marzo.

El difunto Matias Pascal, Trad. R. Cansinos-Assens, Madrid, Biblioteca Nueva. (2ºed. 1931).

La tragedia de un personaje, Trad. J. Chabás, en *Revista de Occidente*, Año II, nº 7, Madrid.

Tercetos, Trad. Juan Chabás, Valencia, *El pueblo*. (La misma traducción aparece en Valencia, Sempere, 1926).

¡Piénsalo, Jacobito!, Trad. Enrique López Alarcón y Fernando Mignoni (Faltan los datos de la edición).

⁶ GOMEZ BAQUERO, E., *Pirandello y Cía*, Madrid, Mundo Latino, 1928, pág. 43.

Comedias traducidas para montajes teatrales, hoy dispersas y de las cuales no se conservan ediciones:

En castellano: *Il berretto a sonagli* (*El gorro de cascabeles*, trad. J. Montero); *Il piacere dell'onestá* (*El placer de la honradez*, trad. S. Vilaregut).

En catalán: *Enrico IV* (*Enric IV*, trad. J. Montero); *La patente* (*Tocca ferro!*, trad. J. Montero); *L' uomo, la bestia e la virtù* (*L'home, la bestia i la virtut*, trad. J. Montero); *Il piacere dell' onestá* (*Il goig d'esser honrá*, trad. anónimo); *Ma non è una cosa seria* (*Em caso per no casarme*, trad. J.M. Millás)⁷.

- 1925

El hombre la bestia y la virtud, Trad. Ricardo Baeza, Valencia Sempere. (Representada el 21 de febrero, Teatro de la Princesa).

Vestir al desnudo, ¡Sea todo para bien!, Trad. Francisco Gómez Hidalgo, Valencia, Sempere.

Para el teatro se traducen:

En castellano: *Come prima, meglio di prima* (*Como antes mejor que antes*, trad. anónimo); *Cosí è se vi pare* (*Así es si os parece*, trad. S. Vilaregut); *La vita che ti diedi* (*La vida que te dí*, trad. S. Vilaregut); *Ciascuno a suo modo* (*Cada cual a su manera*, trad. E. Marquina); *La signora Morli, una e due* (*Dos en una*, trad. F. Gómez Hidalgo).

En catalán: fragmentos de *L'Umorismo* (*L'humorisme*, trad. A. Esclassans), y *L'imbecille* (*Un imbécil*, trad. C. Soldevila).

- 1927

Dos en una (faltan datos de edición)

- 1930

⁷ Algunos datos sobre estas traducciones pueden consultarse en el Proyecto Boscán, catálogo bibliográfico de las traducciones italianas en España, de 1300 al 1939: www.ub.edu/boscan.

Esta noche se recita improvisando, Trad. Rafael Marquina (faltan datos de edición).

- 1933

El placer de la honestidad, Trad. María Mercedes Pardo (faltan datos de edición).

- 1936

Enrique IV, Trad. Tomás Borrás, Zaragoza, Teatro Municipal, 1 de marzo.

En la *Revista de Occidente*, como señala Evelyn López Campillo, Juan Chabás se encargó desde 1923 hasta 1927 prácticamente de todas las novedades de la literatura italiana. Su trabajo es particularmente intenso en estos primeros años de la revista; sin embargo, en fechas sucesivas los autores italianos casi desaparecen de estas páginas⁸. De aquel periodo ha perdurado la traducción de *Terzetti* realizada por Chabás en 1924, que ahora se encuentra en ediciones Júcar, con fecha de 1989.

La lista de las primeras traducciones subraya el interés por Pirandello en España, que sin duda ha sido grande desde 1923; aunque también es obvio que ha sido un interés arbitrario, ya que se ha prestado atención casi exclusivamente a la faceta teatral, la cual ha eclipsado el resto de géneros cultivados por el autor⁹. Por ejemplo, uno de sus títulos imprescindibles *L'Umorismo*, circula todavía en una extinta edición, pues existe sólo una traducción, la de J.M. Velloso, editada primero en la editorial Aguilar, en 1958 y después en la editorial Guadarrama, en 1968 y 1969, ambas agotadas. Lo mismo ocurre con la mayoría de los ensayos y textos narrativos, cuyas traducciones como se verá más adelante son escasas o fragmentarias y actualmente restringidas a librerías de viejo y fondos de bibliotecas.

II. CIRCUNSTANCIAS DE LA MEMORIA

⁸ Cfr. LÓPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 226-227.

⁹ En la conclusión se adjunta una lista de las publicaciones de Pirandello más significativas desde la segunda mitad del siglo XX, algunas de las cuales están agotadas, pero siguen siendo las únicas referencias.

Examinemos más de cerca algunos de los factores culturales, sociológicos y políticos que influyeron en la elección de las obras traducidas y que oscurecieron principalmente la narrativa de Pirandello en España, reduciéndola, poco más o menos, a la etiqueta de prosa costumbrista.

Se ha escrito y estudiado que España ha acogido extraordinariamente la obra de Luigi Pirandello. Incluso existe un famoso trabajo de Van Praag publicado en *Cuadernos Iberoamericanos* en 1962 titulado: "España tierra de elección del pirandellismo". Sin embargo, si se cuestiona críticamente el conjunto de las traducciones de las obras de Pirandello realizadas en vida del escritor, se observará que las elecciones responden a motivos extraliterarios, los cuales han influido en la imagen de Pirandello para los lectores españoles hasta hoy.

Para estructurar los datos relacionados con la recepción de Pirandello en España, se podrían distinguir tres momentos o ambientes interpretativos casi simultáneos: el momento catalán, el momento *ultraísta* y la interpretación de los discípulos de Ortega que hemos denominado momento orteguiano, aunque el escenario de este ambiente estará compartido entre Madrid y Valencia. La distinción de las tres situaciones es sólo metodológica, pues evidentemente no se puede establecer una separación neta de cada una cuando en muchas ocasiones los traductores tenían contactos y afinidades.

II.1 MOMENTO CATALÁN

Comenzamos con la única visita de Pirandello a España, con ocasión del estreno de *Sei personaggi in cerca di autore* en el Teatro Romea de Barcelona. En aquellos años de fuerte agitación social y radicalismo político, Cataluña atraviesa el denominado *Noucentisme*, etapa política y cultural comprometida con la renovación cultural en equilibrio con la tradición y representada visiblemente por la figura de Eugenio D´ors. Se intenta en este momento histórico desprovincializar la cultura catalana, especialmente a través de la escena, donde se ve la oportunidad de institucionalizar la cultura. Josep Canals, el empresario del Teatro Romea, se encarga de seleccionar las obras teatrales internacionales más innovadoras, en las llamadas *Vetllades Selectes*,

en las cuales fueron representadas la mayor parte de las obras teatrales de Pirandello en España¹⁰.

Los intelectuales catalanes, al igual que ciertas minorías escogidas de Europa, se percatan de que el teatro del momento posee algo nuevo en su contenido: las posibilidades propagandísticas. Por primera vez existe la conciencia de que su lenguaje universal puede servir a una causa política o social. En consecuencia, la elección de las obras va más allá de la moda o la fama de los autores, y en el caso de los empresarios de Barcelona el criterio principal para la selección de obras era precisamente la capacidad de ser transferidas de la cultura europea a la catalana; es decir, la voluntad de educar el gusto del público y apoyar a las instituciones regionales a través de una vida cultural independiente de la capital castellana. Pirandello se consideraba un modelo para las aspiraciones catalanistas, pues inicialmente había escrito muchos de sus textos en siciliano, y su fama a través de autotraducciones había alcanzado nivel internacional.

La reacción de los espectadores frente a los primeros textos de Pirandello, que habían sido precedidos y estimulados por numerosos comentarios entusiastas en la prensa¹¹, fue de sorpresa a la vez que desconcierto¹². La incompreensión del gran público fue advertida incluso por los traductores, como era el caso de Sagarra – el traductor al catalán de *Il berretto a sonagli*- el cual da testimonio del estupor de la clase burguesa catalana frente a *Sei personaggi*, cuando entran a escena personajes que parecen salidos del manicomio.

Como se ha señalado, en diciembre de 1924 Pirandello visitó Barcelona en un ambiente de gran expectación, invitado por el Pen Club y Josep Canals en el Teatro Romea. Su escala en Barcelona de paso hacia el continente americano fue inmediatamente aprovechada por las instituciones culturales y es fácil advertir el interés político del encuentro, puesto que Canals estaba unido al partido nacionalista de la Lliga, defensor de la burguesía catalana y opuesto al General Primo de Rivera, el cual desde un año antes había

¹⁰ Cfr. CALZADA, M.- ROMÀ, C., *Pirandello y Cataluña*, en *Acti VII Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Valencia, 1996, págs. 141-148.

¹¹ Cfr. «La publicitat», 18. XI. 1923; «Diario de Barcelona», 23. XI. 1923; «La plublicitat», 21.XI. 1923.

¹² Cfr., GALLINA, A.M., *Pirandello in Catalogna* en *Acti II Convegno Studi Pirandelliani*, Firenze, La Monnier, 1967, págs. 201-208. Y después, DE SAGARRA, J. M., *Critiques de teatre: 'La Publicitat' 1922-27*, Xavier FÀBREGAS (ed), Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona. Edicions 62, 1987, págs. 373-409.

impuesto un directorio militar aceptado por el rey que instauraría la dictadura hasta 1930. Los organizadores del acto invitaron a la cena de bienvenida de Pirandello a políticos y dirigentes afines a la Lliga. En la conferencia, Pirandello fue interrogado sobre su arte, dado que en lugar de realizar un discurso, prefirió responder a las preguntas de los asistentes. Los periódicos publicaron abundantes fragmentos de sus intervenciones. Según estas fuentes, el escritor trató de explicar su teoría sobre el humorismo, defendió un teatro dirigido no solamente al sentimiento, sino también a la inteligencia, con la intención de desvelar el fondo trágico de la vida humana. Sus esfuerzos por transmitir la relación entre teatro y filosofía fueron evidentes, pero al parecer no consiguieron iluminar el fondo filosófico de sus nuevas obras.

Algunos meses después, en junio de 1925, cuando tuvo lugar la representación de *Enrico IV*, las críticas indicaron la dificultad del público para penetrar en los personajes e interpretar la profundidad del texto, a pesar de la afluencia de espectadores. Carles Soldevila, traductor de *L'imbecille* y promotor teatral, relata que la gente, siguiendo la moda o el esnobismo, en un primer momento recibió las obras pirandellianas con curiosidad; sin embargo, más tarde, la mayoría demostró no entender ni apreciar sinceramente al autor. Pero la crítica de Soldevila estaba dirigida también a la situación del teatro catalán en general, ya que carecía de la educación necesaria para asimilar las innovaciones internacionales.¹³ Parece que el público no estaba preparado para gustar estas novedades, sobre todo por no poseer los referentes culturales adecuados: en primer lugar porque el concepto de humorismo requería una actitud activa del espectador, mientras que en Cataluña, y por supuesto en el resto del país, el público medio -cada vez más numeroso- buscaba en el teatro una función de entretenimiento; y en segundo lugar por el desconocimiento de la situación de las obras en la cultura de procedencia.

Las representaciones de obras de Pirandello siguieron en 1926 (*Tutto per bene*, Teatro Poliorama; *Sei Personaggi*, compañía argentina Nicodemi, abril 1926; *Diana e la Tuda*, Teatro Coliseum, 1927 según parece con arreglo de Federico García Lorca¹⁴). Después de 1928 el interés por Pirandello decae,

¹³ Cfr. «Revista de Catalunya» marzo, 1925. Estos datos están recogidos en el artículo citado de CALZADA, M.- ROMA, C.

¹⁴ Según se publica en *Revista Hispánica Moderna*, Casa de las Españas, Columbia University, 1934.

especialmente en la época de la Segunda República, cuando el gobierno catalán acomete un programa político progresista y muy susceptible al fascismo o cualquier tendencia ideológica ambigua, como la de Pirandello por su adhesión a la Accademia Italiana fundada por Mussolini. Hay que decir al respecto, que también la crítica de la posguerra se ensañó en Italia contra Pirandello, por no haber defendido abiertamente el comunismo o por su laconismo con respecto al régimen de Mussolini.

En 1934, cuando Pirandello recibió el premio Nóbel, los periódicos reconocieron el valor literario, pero comentaron también su relación política con el régimen socialista, casi justificando el galardón por este hecho. Finalmente, en 1936, con ocasión de la muerte de Pirandello, las breves reseñas sobre el autor se encuentran ya divididas según las tendencias políticas que se empiezan a enfrentar en vísperas de la Guerra Civil: por una parte se encuentran los comentarios que alaban su obra y por otra duras críticas por el escaso valor revolucionario del escritor. Así pues, en relación con la lectura de Pirandello, las posiciones ideológicas de la época predominan sobre las consideraciones estéticas.

II.2 EL MOMENTO *ULTRAÍSTA*

En Madrid Pirandello fue acogido inicialmente en los ambientes de la experiencia ultraísta. El ultraísmo, en correspondencia con el futurismo y también con el dadaísmo y el surrealismo francés, intenta renovar la tradición poética española rechazando el manierismo modernista de Rubén Darío cuyo estilo literario dominaba desde la generación del 98. El nuevo movimiento propone la reducción de las imágenes en metáforas esenciales, la supresión de los ornamentos y sentimentalismos retóricos.

Los principales promotores del ultraísmo: Rafael Cansinos Assens, Guillermo de la Torre, Gerardo Diego y Jorge Luis Borges, se reunían en la tertulia del Café Colonial de Madrid, animada por Cansinos. La influencia de este movimiento a través de las revistas literarias es muy importante según se deduce de la calidad de sus escritores y de la cantidad de traducciones concentradas en estos pocos años, a pesar de la corta duración de cada una de estas publicaciones: *Cervantes*, *Grecia*, *España*, *Ultra*, *Tableros...* revistas todas aparecidas y extinguidas entre 1915 y 1922. En efecto, uno de los

objetivos primordiales para imponer un cambio estético era dar a conocer a nuevos autores en lengua española, como fue el caso de Pirandello. Además dichas traducciones generalmente estaban precedidas de prólogos y comentarios a las obras, los cuales fueron una verdadera didascalia para el público ibérico¹⁵.

Los críticos Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres consideran al ultraísmo y creacionismo como la primera etapa de la generación del 27 y les otorgan el mérito de haber adaptado y creado los “ismos” en España:

“El término que mejor cuadra a la generación o grupo, desde el punto de vista del arte occidental, es el de vanguardia, pues son estos escritores los que traen los ismos a nuestras letras, creando un vanguardismo original con claras raíces autóctonas, desde una tradición española muy estudiada por ellos.”¹⁶

Precisamente el fundador del movimiento, Rafael Cansinos Assens, tradujo en 1924 la novela de Pirandello *Il fu Mattia Pascal*, a la vez que otra de Grazia Deledda (*Il fidanzato scomparso*), que competía por el Nóbel con Pirandello aquel año – el premio del 24 fue para ella-.

En el prólogo a la primera edición de Biblioteca Nueva, Cansinos comenta al lector la fama de Pirandello en Italia y Europa, y añade que esta obra representa la clave de su arte¹⁷. La relación entre humorismo y teología es ilustrada ampliamente, citando también el sentimiento trágico de Unamuno; quizá ese aspecto fue acentuado por la condición de Cansinos de judío sefardí y también por la conexión entre el ultraísmo y el creacionismo de Vicente Huidobro¹⁸, que era otro de los habituales en el círculo del Café Colonial. En mi opinión, el hecho de que la novela principal de Pirandello fuese recibida en primer lugar por estos ambientes, explica la extraordinaria difusión de las obras pirandellianas en México y Argentina a partir de estas fechas, a través de las revistas y teatros influidos por las vanguardias

¹⁵ Cfr. VIDELA, G., *El Ultraísmo (Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1971.

¹⁶ ROZAS, J.M – TORRES NEBRERA, G., *Grupo poético del 27*, I y II, Madrid, Cincel, 1980, pág. 4.

¹⁷ PIRANDELLO, L., *El difunto Matias Pascal*, trad. e introd. R. Cansinos Assens, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, págs. 6 y ss.

¹⁸ Como es sabido, el *creacionismo* presuponía la libertad de la ficción frente a la realidad, incluso la realidad íntima del autor.

europeas, allí donde Borges y tantos otros intelectuales difundieron el nuevo teatro. En España, sin embargo, el ultraísmo decayó muy pronto y después de 1922 cada autor recogió su herencia de modo personal. Se podría decir que, a excepción de la segunda edición de la citada traducción de Cansinos, la literatura de Pirandello fue comentada solamente por Ramón Gómez de la Serna, el cual interpreta el humorismo desde un punto de vista menos serio.

Seguramente una de las razones para la traducción de Pirandello fue su estética humorística, en sintonía con el espíritu jovial de la vanguardia española. Guillermo de la Torre en *Manifiesto Vertical* (1920) expone:

“Los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmáculo, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dyonisiacamente optimistas.”

Sin embargo, la actitud de Cansinos en el prólogo a la edición de Pirandello, revela una absoluta seriedad. A mi juicio, la elección se explica mejor cuando se profundiza en el humorismo pirandelliano entendido como arma contra la retórica, tan odiada por el movimiento ultraísta por su guerra declarada contra el modernismo. Por otra parte, a diferencia de la mayoría de los traductores catalanes, Cansinos había afrontado la traducción de Pirandello después de haber traducido una obra de Giovanni Verga¹⁹, maestro de Pirandello, y de haber editado varias obras de Machiavelli y Leopardi en castellano, en definitiva era un buen conocedor de la cultura de origen del texto, así como de la poética de su autor. Todas estas referencias se perciben tanto en la calidad de la traducción como en el prólogo a la misma.

Para entender las razones de este aparente olvido en la recepción de la narrativa de Pirandello, así como de la ingente obra de Rafael Cansinos como creador, crítico y traductor; recordemos que después de la Guerra Civil, Cansinos Assens fue acusado de judaísmo y apartado por ello de la

¹⁹ Se trata de *Eva*, traducida en 1920.

actividad periodística. Durante el resto de su vida se dedicará a las traducciones de las obras completas de Dostoevskij, Goethe, Balzac y sobre todo a la edición de *Las Mil y una Noches*, extensísimo trabajo con un prólogo de más de cuatrocientas páginas que inspiró más tarde los cuentos de Borges. Su exilio interior silencia forzosamente la traducción de autores europeos contemporáneos²⁰.

Creo que es significativo que el prólogo original de Cansinos para la primera edición de *El difunto Matías Pascal*, fuese eliminado de las posteriores ediciones. Al cabo del tiempo, en los años setenta, Pirandello es presentado como escritor costumbrista en la edición de Biblioteca Básica Salvat. Por tanto, las huellas provocativas de la vanguardia han sido borradas, para el lector de las décadas sucesivas la narrativa de Pirandello se considera solamente una secuela del *verismo* italiano.

II.3 EL MOMENTO ORTEGUIANO

Ortega e Gasset se considera el principal difusor de la cultura europea del tiempo, sobre todo por su labor al frente de la «Revista de Occidente», tribuna donde se publica la casi la totalidad de las novedades literarias de la época. Como es notorio, Ortega, ya prestigioso profesor de la Universidad Central de Madrid, solía rodearse de una élite de jóvenes investigadores brillantemente instruidos para difundir el europeísmo y desarrollar un auténtico programa didáctico, con el objetivo de renovar la cultura española en crisis.. Uno de estos jóvenes era Juan Chabás, el cual tras la licenciatura obtiene un puesto de profesor de literatura española en la Universidad de Genova.

Chabás, nacido en Denia, había sido alumno de Ortega en Madrid y a través de la Embajada Española consigue muy pronto el encargo docente en Italia, donde permanecerá de 1924 a 1927. Gabriele Morelli ha estudiado los profundos conocimientos sobre literatura, historia y en general sobre la

²⁰ Para profundizar en la obra de Rafael Cansinos, olvidada durante todo el siglo XX y en gran parte inédita, véase el portal digital de la «Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens» (ARCA).

cultura italiana adquiridos por Chabás durante estos tres años²¹. Además de ocuparse, como se ha señalado, de las novedades italianas en la «Revista de Occidente», Juan Chabás era también corresponsal de «El Pueblo» de Valencia, de orientación republicana; también era amigo y admirador del director Blasco Ibáñez, en la época ya escritor famoso, a quien le cuenta sus experiencias italianas en una interesantísima correspondencia. Por estos documentos y los artículos enviados después, descubrimos que Chabás tuvo la oportunidad de ver en Génova el espectáculo de la compañía teatral de Pirandello e incluso de hablar con el regidor de la misma. Enseguida los comentarios y elogios se suceden, no sólo por su admiración hacia el texto, sino también por las novedades en la coreografía y las indicaciones para la puesta en escena. En su opinión es en las indicaciones para la puesta en escena donde Pirandello muestra sus mejores dotes, la idea pirandelliana del espectáculo puro es original, sobre todo en contraste con la situación cultural española.²² El mismo año del aplauso de *Sei personaggi*, 1923, es un hecho bastante significativo que Chabás elija la traducción de otro título de Pirandello desconocido: en lugar de traducir un texto teatral, puesto que a su juicio no existe en España un director capaz de recrear un guión semejante, él prefiere traducir los *Terzetti*, un texto narrativo que tuvo con posterioridad dos reediciones (1924/1925). Poco después, Chabás tradujo a Italo Svevo (1927), todavía desconocido para los lectores españoles, y también la *Storia europea*, de Benedetto Croce (1933). Sin embargo, precisamente en el arco de estos pocos años, el panorama político español ha cambiado con respecto a la imagen de Italia, como se verá seguidamente.

El segundo traductor que quiero mencionar es Félix Azzati, también íntimo colaborador de Blasco Ibáñez al que sucedería en la dirección del periódico «El Pueblo». Azzati, de origen italiana y establecido en Valencia,

²¹ MORELLI, G., *Juan Chabás y la cultura italiana*, en ARRIAGA, M. et al. (eds), *Italia, España, Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. II, Sevilla, Arcibel, 2005. págs. 206-227.

²² Dos artículos de J. CHABÁS sobre el *Teatro d'Arte* de Pirandello aparecieron en el periódico «La libertad» 30.12.1925 y 22.01.1926. Años más tarde García Lorca, compañero de Chabás en la Residencia de Estudiantes, en una entrevista concedida en 1935, se refiere a la situación del teatro en España en los mismos términos y señala: "El problema de la novedad en el teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía..." Publicada en *Escena*, Madrid, 1935. Cfr. SORIA OLMEDO, A. (ed), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, pág. 194.

era también republicano y de familia garibaldina, como Pirandello. Su interés por el escritor se refleja en la traducción de tres obras esenciales: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1923), *Tragedia di un personaggio* (1924) y *Quando ero matto* (1925). En el prólogo a la edición española de *Seis personajes*, Azzati considera necesario subrayar tres elementos:

- 1) Pirandello posee una invención original, y su fama está justificada en su genio, no en una moda pasajera;
- 2) El sufrimiento de los dramas pirandelliano es sincero, es fruto de una inspiración fantástica, no de patologías psicológicas;
- 3) El concepto de teatro de arte tiene como antecedente la *Commedia dell'Arte* en el sentido en que se crea en el escenario, es decir, se trata de una "comedia por hacer".

En las premisas de Azzati se pueden atisbar cuáles habían sido los elementos negativos para la crítica española, como demuestra el hecho de que justamente las acusaciones de usar argumentos inverosímiles y complicados alejaron a los lectores de una interpretación atenta de Pirandello hasta bien entrados los años ochenta.

Azzati y Chabás estaban ligados a la figura de Ortega, como tantos otros jóvenes a la búsqueda de modelos europeos que se pudieran adoptar en España. Su común interés como traductores e intelectuales residía precisamente en la asimilación de nuevas ideas capaces de regenerar la idea de España. Ortega, hasta aquel momento, se había mantenido neutral frente a la escisión de la ideología republicana y la conservadora. Fue entonces cuando Chabás escribió su ensayo sobre el fascismo italiano²³. Las comparaciones entre la dictadura de Mussolini y Primo de Rivera abrieron un impetuoso debate entre los intelectuales de los años 20. Las posiciones eran ambiguas, puesto que a pesar del optimismo aparente de la clase política, en el fondo ésta parecía consciente de las diferencias entre ambos regímenes. En efecto, el *programa social* que defendía la supresión de clases, a la moda italiana, había fracasado. La imitación del fascismo era

²³ CHABÁS, J., *Italia fascista. Política y cultura*, Barcelona, Mentora, 1928. Cfr. VILLACAÑAS BERLANGA, J.L., *Un ensayo sobre el contexto de 'Italia fascista' de Juan Chabás*, www.um.es.

sólo superficial, pues en España no había una juventud ilusionada con los valores nacionales, sino una crisis de la unidad moral española, acentuada por la grave situación económica y el descontento social. Primo de Rivera desterró a Unamuno y envió a Cuenca a los representantes estudiantiles. La confianza en la dictadura pronto desapareció o nunca existió. Era pues el momento de hacer declaraciones y compromisos públicos.

Chabás en su análisis comparativo de la situación italiana, elogia a Croce, por haber sabido alejarse de la trampa del nacional socialismo. Otros discípulos de Ortega, más radicales, establecieron incluso correspondencias entre intelectuales españoles e italianos; es entonces cuando Giménez Caballero en la *Carta a un compañero de la Joven España*²⁴, señala los siguientes paralelismos:

Gómez de la Serna/D´Annunzio,
Baroja/ Pirandello y Gentile,
Unamuno/ Malaparte,
Ortega/Croce.

Ortega, para los jóvenes conservadores era el creador mismo de la idea de España. Sin embargo, los renovadores reivindicaban un Ortega no tradicionalista. Al final, el filósofo se decanta con los republicanos, pero con retraso y frialdad. Esta será la última etapa de su influencia, pues como es sabido, a partir de entonces se quedará aislado de la escena política y cultural –aislamiento que aún no ha terminado-. Los dos amigos, Chabás y Azzati, se refugiaron en Valencia, donde mantuvieron una intensa actividad como difusores de la cultura a través de «El Pueblo» y la editorial Sempere. Allí, durante los años de la República, intentan recrear el modelo catalán; su experimento, así como el alcance de su labor intelectual, se verán interrumpidas con el exilio y el silencio después de 1936.

III. QUÉ SE PUBLICA EN ESPAÑA DE L. PIRANDELLO

²⁴ Cfr. JIMÉNEZ CABALLERO, E., *O.c.*, en «Gaceta Literaria», febrero, 1929. SELVA, E., *Ernesto Giménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo*, Madrid, Pretexto, 2000, págs. 105 y ss.

He aquí la serie de publicaciones del escritor italiano después de su muerte. La lista si no es exhaustiva, incluye la práctica totalidad de obras traducidas en castellano. En la repetición de algunos títulos y la ausencia de otros se perciben las consecuencias de una recepción en cierto modo manipulada por los factores a los que nos hemos referido:

- *Uno, ninguno, cien mil*, Barcelona, Juventud, 1945. Traducción de Carlos M. Álvarez Peña.

- *Cuentos sicilianos*, Madrid, Ed. Mediterraneo, 1950 (fecha aproximada).

- *Obras Completas*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1958 y 1965 (agotado). Traducción de Idelfonso Grande y Manuel Bosch Barret. Aunque el plan de la obra era más extenso, se publicó un sólo volumen, con dieciocho comedias.

Contiene:

Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa la comedia. El hombre de la flor en la boca. Cada cual en su papel. El placer de la honradez. Vestir al desnudo. Como tú me deseas. Así es, si así os parece. Enrique IV. La vida que te di. El imbécil. El hombre, la bestia y la virtud. Como antes, mejor que antes. Todo sea para bien. La razón de los demás. El injerto. Diana y la Tuda.

- *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1969 y 1971 (agotado).

Incluye la misma introducción de Idelfonso Grande que precede a la edición de Plaza y Janés.

El primer volumen contiene:

Seis personajes en busca de autor; La vida que te di, (traducción de Idelfonso Grande).

Enrique IV; El difunto Matías Pascal; Uno, ninguno y cien mil (traducción de J.M. Velloso).

La tía Mima; Vexilla Regis..., (traducción de M. Grande Ramos)

El Humorismo; Teatro viejo y teatro nuevo; Ilustraciones, actores y traductores, (traducción de J.M. Velloso)

El segundo volumen, traducido íntegramente por Armando Lázaro Ros, contiene:

Teatro: Así es si os parece; Cada cual a su manera; ¡Piénsalo, Santiaguito! El placer de ser honrado; El hombre, la bestia y la virtud; Como antes, mejor que antes; El gorro de cascabeles; La razón de los demás; Todo como se debe; Cada cual en su papel; La excluida;

Cuentos: Mantón negro (antología);

Ensayos: Arte y ciencia; Subjetivismo y objetivismo en el arte narrativa.

- *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Escelicer, 1962.
- *Teatro*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968 (agotado).
- *Ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968 (agotado).
- *Uno, ninguno y cien mil*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Salvat Editores, 1971, 1972, 1973, 1983 (todas agotadas).
- *Difunto Matias Pascal*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1975.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Planeta, 1979 (agotada).
- *Seis personajes en busca de autor*, Barcelona, Editorial Clásicos Roxil, 1982.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1984.
- *Enrique IV*, Madrid, MK Ediciones y publicaciones, 1986.
- *Difunto Matias Pascal*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- *El mantón negro y otros cuentos*, Madrid, Aguilar, 1987.
- *Tercetos*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989.
- *Seis personajes en busca de autor*, J. Espinosa Carbonell tr., Servicio de Publicaciones, Universidad de Valencia, 1990.
- *Berecche y la guerra*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada, 1991.
- *Difunto Matias Pascal*, Barcelona, Editorial Origen, 1992.
- *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se recita improvisando*, M.A. Cuevas- R. Luperini et.al. tr., Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.
- *El difunto Matias Pascal*, Barcelona, Ediciones B, 1995 (1998).
- *El mantón negro y otros relatos*, 1996.
- *El turno*, Barcelona, Libros del Bronce, 1999.
- *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, 2000.

- *Seis personajes en busca de autor: comedia por hacer*, Esther Benítez, tr., Madrid, Edaf, 2001
- *Seis personajes en busca de autor*, Marina Massa-Carrara tr., Madrid, Mestas, 2001.
- *La tragedia de un personaje*, J. Ramón Monreal Salvador, tr., Barcelona, El Acantilado, 2002.
- *Historias extraordinarias: Pirandello, Maupasant, Moore*, Madrid, Saki, 2002.

Las dos obras más traducidas son la novela *El difunto Matías Pascal*, y la obra teatral *Seis personajes en busca de autor*. Sin embargo, revisando los nombres de los traductores se advierte que en distintas ediciones se repiten las mismas traducciones desde la época de las primeras versiones. Por otra parte, las ediciones universitarias acometen una tardía labor de revisión y reinterpretación de los textos pirandellianos que, si bien loable, se muestra todavía insuficiente, especialmente si la comparamos con otros países, como Argentina o el Reino Unido. No obstante los títulos que han aparecido recientemente, con la entrada de siglo, dejan abierta la esperanza hacia una recepción más profunda de la obra de Pirandello, me refiero a:

- *Uno, ninguno, cien mil*, J. Ramón Monreal Salvador, Barcelona, El Acantilado, 2004.
- *Relatos para un año; mantón negro*, Rafael Tomás Llopis, tr., Valencia, Pre-Textos, 2005.
- *De la nariz al cielo*, Elena Martínez Nuño, tr., Madrid, Gadir, 2006.
- *Viejos y jóvenes*, M^a Teresa Navarro Salazar tr., Madrid, Gredos, 2006.

CONCLUSIONES

En conclusión, la obra de Pirandello llegó a en un momento delicado de la historia española y así ha quedado reflejado en nuestra memoria. Las consecuencias de los vacíos en la recepción han hecho incomprensible gran parte del mensaje legado por el autor a la cultura europea, y esto se demuestra en las cátedras dedicadas a Pirandello en occidente. El olvido del área hispánica con respecto a Pirandello es visible en el desconocimiento de

sus ensayos sobre estética, de gran influencia en el desarrollo de la ficción contemporánea de tradición cervantina²⁵, en la escasez de representaciones o versiones teatrales y sobre todo en la necesidad, compartida por gran parte de los italianistas españoles²⁶, de una interpretación filológica rigurosa para numerosos textos narrativos.

La historia de la traducción de Pirandello representa un caso paradigmático de la influencia de la recepción y la importancia de los referentes históricos y sociológicos para la reconstrucción de una cultura y su memoria. La tarea del traductor de textos de importancia para la memoria cultural -incluso cuando se trata de obras no demasiado lejanas en el tiempo, como las que hemos repasado- requiere una labor filológica y reinterpretativa.

El estudio de la recepción literaria comprende los aspectos del impacto de las obras literarias y de sus autores en un momento dado de la historia (desde una perspectiva sincrónica) y en una o varias de las lenguas y contextos sociales a los que ha sido traducida. Esta parte de observación y descripción constituye una base objetiva y constatable sobre la cual se procederá a analizar el proceso traductológico.

En esta fase del estudio se anotará la cronología de las obras y del autor, los títulos escogidos para la traducción de cada autor, y aquellos que han sido omitidos, las fechas de publicación de la traducción, la diferencia temporal entre el original y la traducción, el nombre del traductor, la casa editorial y la ciudad de publicación de la traducción, el tipo de texto y las posibles recensiones sobre la traducción.

Es importante comparar la cronología de la vida de los autores, con el fin de establecer un contexto de la obra original. La distancia temporal entre el original y la traducción también es importante para determinar la pervivencia de las obras y la comparación entre posibles traducciones anteriores, así como para desvelar el interés editorial por la traducción (entre los cuales no hay que descartar traducir autores consagrados para

²⁵ Véase HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.B., "L'Umorismo" de Pirandello, una poética de tradición cervantina", en *Anuario Filológico de la Universidad de Extremadura*, UEX, 1995.

²⁶ Joaquín Espinosa ha dedicado un artículo a la necesidad de revisar las traducciones de Pirandello, cfr. ESPINOSA CARBONELL, J., "Estudio comparativo de dos traducciones de 'Seis personajes en busca de autor'", en ARRIAGA, M. et al. (eds), *Italia, España, Europa. Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol. I, Sevilla, Arcibel, 2005, págs. 243-257. En este trabajo puede verse también una recensión de las principales representaciones de obras de Pirandello en España en la segunda mitad del siglo XX.

evitar el pago de los derechos de autor). En el ámbito de la sociología literaria, esta información serviría para analizar los comportamientos receptivos del lector virtual, tal como los describe Iser: si la traducción es contemporánea a la obra original, el lector de la traducción participa más directamente del sistema significativo de la obra y vive la novedad del texto; por el contrario, si existe mucha distancia temporal entre obra y traducción, la lectura pasa a ser más contemplativa, de forma que el lector no la vive como experiencia²⁷.

En la traducción de las obras algunos aspectos pragmáticos de orden general pueden afectar a la recepción literaria, como es la traducción del título; si no se trata de una traducción literal, deberemos preguntarnos por el motivo, por ejemplo la publicación de sólo una parte de la obra original, dándole categoría de obra completa, o la indicación del género traducido. El número de obras traducidas en la misma editorial de un mismo autor puede revelar un programa editorial, como el diseño de colecciones o la edición de obras completas, como por ejemplo era el caso de la editorial Aguilar. Otros factores, como la existencia de obras traducidas con anterioridad o no a otras lenguas ibéricas, la circulación de traducciones en países de habla hispana y la percusión de éstas en el lector de la época, pueden ilustrar aspectos complementarios de la recepción literaria.

Una vez obtenidos los datos externos, podremos proceder al estudio interno de las obras traducidas, apoyándonos en un contexto más fiable. Este tipo de trabajo se ha hecho muy poco hasta ahora, si bien es un paso ineludible para el desarrollo de la crítica de la traducción.

²⁷ ISER, W. (1979): «La fiction en effet», *Poétique* 39, p. 275-298.